MOYEN AGE

I

LA MUSIQUE BYZANTINE
ET
LE CHANT DES ÉGLISES D'ORIENT

Par Amédée GASTOUÉ
PROFESSEUR DE CHANT GRÉGORIEN À LA SCHOLA CANTORUM

Après tant de siècles qui séparent de nous son apogée, Byzance est toujours, par son souvenir, vivante. Ce n'est pas en vain qu'en elle — comme en un creuset un alliage de métaux divers — se sont venus mêler et fondre, au cours des âges, les races de l'Europe et celles de l'Asie. Byzance, sans doute, c'est la ville de Constantin, — Constantinople, — mais c'est avant tout, pour les Occidentaux, la porte de l'Orient; pour les Orientaux, la clef de l'Occident.

Byzance, c'est l'aboutissant d'un hellénisme, à la fois décadent, amorphe, mais renouvelé sans cesse par l'apport des idées venues de la Syrie et de la Perse, par le mélange des races barbares, par l'infusion même du génie romain. Aux yeux de l'historien, Byzance est un microcosme, le plus vivant et le plus corrompu, le plus intéressant et le plus écœurant, mais dans lequel, jusqu'au dernier jour, et survivant à la ruine même, les nobles et belles idées d'art n'ont cessé de palpiter, de se traduire en œuvres grandes et fortes.

Pendant mille ans, Byzance fit la loi aux pays grecs et à l'Orient. Au xxe siècle encore, il ne semble pas qu'on puisse traiter de l'art liturgique, mosaïque ou construction, peinture ou musique, dans les chrétientés orientales, sans qu'apparaisse au-dessus de toutes le grand nom de Byzance.

Lors même que ces Églises furent séparées par les querelles dogmatiques, divisées par des schismes sans cesse renaissants, Byzance fut ensemble leur synthèse et leur modèle.

Architecture et décoration, formes du culte, prières ou chants des chrétiens syriens ou persans, arméniens ou maronites, coptes ou chaldéens, tous ces éléments se retrouvent dans l'art byzantin, et l'art byzantin les informe tous.

Et, comme on dit en notre temps que l'art n'a pas de patrie, ainsi dans l'Orient chrétien, et presque jusqu'à nos jours, il n'apparaît inféodé à aucune des formes diverses de la confession chrétienne : Byzance est au dedans de toutes ces formes et les domine toutes.

I

LES ORIGINES

Les origines du chant des Églises d'Orient se confondent avec celles mêmes de la musique chrétienne Les mélopées d'Israël, conservées par les Juifs convertis à la foi au Christ, voilà le premier fonds. Là-dessus, l'art grec apportera son appoint et mettra son empreinte.

Les textes anciens sur cette musique sont avant tout des textes purement historiques[1]. Après saint Paul exhortant les premiers chrétiens au chant des *tehillim*, *mizmor* ou *ser* (hymnes, psaumes ou cantiques), saint Clément, le second successeur de saint Pierre, est obligé de réglementer l'exécution de ces chants, que des chrétiens trop zélés faisaient entendre même au milieu des banquets. L'original de cette lettre de saint Clément est perdu, mais nous en possédons une antique traduction syriaque : « Il ne faut pas, disait-il, que nous puissions être confondus avec les mimes, chanteurs et bouffons qui, pour une bouchée de pain ou une coupe de vin, s'en vont divertir les gens qui festoient. »

D'autres documents font mention d'un chant des chrétiens en temps même de persécution. L'un est le fameux rapport de Pline le Jeune à Trajan, sur les églises de Bythinie, où les chrétiens se réunissaient pour dire un *carmen*, l'autre est l'apologie d'Aristide, dont nous avons le texte syriaque. Par le contexte de

1. Cf. *Origines du chant romain*. Paris, Picard, 1907. Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

l'un et de l'autre de ces documents, les savants qui s'en sont spécialement occupés croient qu'il s'agit ici de l'hymne nommée depuis Grande Doxologie (le *Gloria in excelsis*).

Vers l'an 200, le pédagogue Clément d'Alexandrie, esprit avisé, recommande aux chrétiens, par manière de délassement, le chant profane et le jeu des instruments, de la cithare en particulier, après les repas par exemple. Mais il s'élève avec force contre les abus du genre chromatique, bon pour les chansons des courtisanes.

Voilà le premier texte dans lequel on constate la prédilection qu'avaient les peuples de Grèce, de Syrie ou d'Égypte pour ce chromatisme. Les Pères de l'Église lui firent une guerre acharnée : peine perdue; il fut introduit à l'église même, et les siècles n'ont fait que l'enraciner plus profondément encore dans les habitudes. (Voir plus loin, p. 550).

Trois quarts de siècle plus tard, à Antioche, l'évêque indigne, Paul de Samosate, est déposé; un des griefs allégués contre lui est qu'il faisait exécuter dans l'église, en plein chœur, par des femmes, des chants en son honneur.

Cinquante ans après, saint Athanase d'Alexandrie nous dit son étonnement en entendant à Milet, pendant son exil, des chants exécutés dans l'église avec des battements de mains fortement rythmés. Quant à lui, dans sa ville épiscopale, diacre, clercs et peuple prenaient part au chant des psaumes, sur l'ordre qu'il en donnait. On avait longtemps encore conservé le souvenir de mélodies qu'il faisait exécuter, et qui, par leur simplicité de forme, se rapprochaient plus de la récitation que de la musique proprement dite. C'est saint Augustin qui rapporte ce dernier fait, en l'opposant au développement que la musique chrétienne prenait de son temps, au déclin du IVe siècle. Cependant, on exécutait aussi à Alexandrie des chants vocalisés.

Ce siècle avait, en effet, été fécond pour l'art chrétien : l'ère de la liberté avait sonné pour l'Église, délivrée à tout jamais, croyait-on, des entraves du paganisme et de celles que suscitait le pouvoir civil; architectes, peintres, poètes et musiciens chrétiens prenaient à tâche d'embellir de formes achevées la pompe extérieure du culte.

Les Églises d'Orient furent le foyer de nouvelles créations artistiques.

Jusqu'alors, on ne connaissait guère à l'église que le psaume, chanté à l'instar de ce qui se fait encore dans la synagogue, ou quelques pièces en prose, nommées hymnes, telles que la Grande Doxologie (*Gloria in excelsis*) ou l'hymne triomphale (*Sanctus*).

Ces chants étaient en général des soli; le chœur n'y prenait part que pour dire un refrain (*ephymnion, hypakoe, akrostikia, akroteleia*), l'*alleluia* ou une doxologie finale.

Les mélodies pouvaient être tantôt simples, quasi récitatives, d'un rythme très libre, tantôt très ornées de longues vocalises, non moins libres dans leur allure[1]. Nous savons en particulier qu'au moins dans certains centres religieux, le προκείμενον (*prokeimenon*), verset analogue au répons-graduel de la liturgie romaine, se déroulait comme celui-ci sur un chant longuement vocalisé, et qu'on y faisait usage de *téré-tismes* ou sons tremblés.

Lorsque des poètes chrétiens écrivaient des pièces nouvelles, c'était sur la forme libre, et toute parallélique, des psaumes, qui s'astreint moins à une mesure régulière qu'à une équivalence approximative des divers éléments rythmiques. Une pièce célèbre en ce genre est le Παρθένιον (*Parthenion*) du martyr saint Méthode, archevêque de Tyr († 312). Chaque strophe y est composée à l'imitation des versets psalmiques; c'est un solo, et le chœur y répète constamment le même refrain.

Toutefois, nous ne savons pas si cette pièce était chantée à l'église (il est probable que non).

On attribue aussi au saint martyr Athénagore, sur la foi d'une phrase assez obscure de saint Basile le Grand, la composition du Φῶς ἱλαρόν (*Phôs hilaron*, Lumière joyeuse), l'hymne des vêpres, dans le rit byzantin et divers rits orientaux[2]. Nous savons d'ailleurs, par un témoignage d'Origène, que les chrétiens d'Égypte chantaient des hymnes (vers l'an 250). Diverses compositions de ce titre figurent dans les œuvres de Clément d'Alexandrie et de l'évêque Synesios. Nous sommes privés de tout moyen de savoir si elles étaient exécutées à l'office.

Les nouvelles formes auxquelles nous faisons allusion plus haut prirent naissance dans les chrétientés syriennes voisines de la Perse. Ce fut d'abord la psalmodie en chœur, puis la composition d'hymnes qui, au lieu d'être écrites en prose libre, étaient divisées en strophes régulières, chantées sur un même type mélodique par les chœurs alternés. Le timbre musical sur lequel on chantait ces hymnes strophiques est nommé *ris-qolo* par les Syriaques, et *heirmos* par les Grecs. Chose remarquable, cette forme n'est point tenue d'avoir un nombre fixe de temps; seuls y dominent les accents ou élévations mélodiques, auxquels doivent correspondre les accents des paroles. Chaque vers ou partie de la mélodie a *toujours* le même nombre de syllabes accentuées; il peut ne pas avoir le même nombre de syllabes. S'il y en a une ou plusieurs de plus ou de moins, on ajoute ou on supprime à la mélodie le nombre de temps faibles nécessaires, les temps accentués restant toujours invariables. Déjà, dans l'ancien culte hébreu, certains psaumes paraissent avoir été écrits dans cette forme, mais la connaissance pratique s'en était perdue, même en Israël.

Le premier poète-musicien auquel on attribue des pièces de ce genre est l'hérétique syriaque Bardesanes, au IIIe siècle; mais le véritable organisateur, et peut-être le créateur du genre, est saint Ephrem, diacre d'Édesse, qui voulut composer cent cinquante hymnes écrites selon le nouveau procédé, comme il y a cent cinquante psaumes. L'Église syriaque a con-

1. Ce fait, qui a été contesté par quelques savants, est maintenant hors de doute, depuis le déchiffrement des papyrus gnostiques et magiques, dont la science est redevable à MM. Poirée et Ruelle. Cf. *Origines du chant romain*, ci-dessus citées.

2. Sur les mélodies de cette hymne, consultez Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Paris, 1876; J. Parisot, *Conférence sur la musique orientale*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1898; A. Gastoué, même revue, année 1899, page 12; Dom Gaïsser, *le Système musical de l'Église grecque*, p. 32, note 3, Rome et Maredsous, 1901. Citons ici les autres travaux à consulter sur le chant byzantin : Villoteau, rapport, dans la *Description de l'Égypte*, tome XIV; Vincent, dans les *Notices et Extraits des mss*, t. XVI; Christ et Paranikas, *Anthologia græca carminum christianorum*, Leipzig, 1871. Hatherly, *A Treatise on Byzantin music*, Londres, 1892; Aubry, *le Rythme tonique*, Paris, 1903; Dom Gaïsser, *les Heirmoi de Pâques*, Rome, 1905; et les articles divers publiés par le Dr Tzetzès dans le Παρνασσός d'Athènes, années 1882 et 1885; par Dom Gaïsser, A. Gastoué, P. J. Thibaut, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, années 1897 à 1901; par P. J. Thibaut, dans le *Byzantinische Zeitschrift*, année 1899, et le *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, mêmes années; Gastoué, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine*, Paris, 1908.

tinué jusqu'à nos jours de chanter les poésies de saint Éphrem, dont les compositions ont été traduites et imitées dans toutes les langues. Quelle est la valeur historique des mélodies sur lesquelles on les chante? Il est difficile de le dire, cette Église, pauvre et à demi barbare, ayant à peu près toujours ignoré ou négligé la notation musicale. (Voir plus loin, p. 554.)

La psalmodie syriaque en chœur reçut un premier développement à Antioche, vers le milieu du IVe siècle, dans des circonstances racontées bien des fois.

Flavien et Diodore, membres d'une confrérie d'ascètes et devenus plus tard évêques, cherchèrent à intéresser le peuple grec d'Antioche à la psalmodie, en divisant le chant d'après deux demi-chœurs, l'un formé des hommes, l'autre des femmes et des enfants. Les deux chœurs se réunissaient pour chanter le refrain ensemble. Cette forme d'exécution par des voix chantant alternativement à l'octave l'une de l'autre et se réunissant ensuite était nommée par les anciens *antiphonia, antiphonon melos*, « mélodie en écho ». Ce nouvel usage eut un tel succès qu'il passa rapidement dans toutes les églises, et que l'expression d'*antiphonon* ou « antienne » finit même par faire désigner uniquement le chant du refrain exécuté avec les psaumes en chœur, tandis que l'antique manière de répondre au solo était nommée « répons » ou *hypakoe*.

Texte grec avec la notation ekphonétique.

II

LE DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE BYZANTINE

En 390, saint Jean Chrysostome, élu archevêque de Constantinople, importa le nouvel usage dans le rit byzantin. En même temps, aux antiques répons ou refrains on adjoignait des textes nouveaux, chantés avec une musique nouvelle. Il était d'autant plus nécessaire de le faire, que les hérétiques ariens avaient aussi adopté le même genre, et faisaient des processions solennelles avec des chants nouveaux. Saint Jean Chrysostome leur opposa les pompes ca-

tholiques, et chargea le maître de la musique impériale de la partie musicale des antiphonies. C'est, en somme, l'acte de naissance de la musique byzantine proprement dite.

Bientôt les textes nouveaux prirent une grande importance, et, comme ils étaient le développement (*tropos*) soit d'une idée théologique, soit d'un passage des livres sacrés, on leur donna le nom de τροπάρια, *tropaires*. A son tour, le tropaire, bientôt détaché du psaume, allait avoir une vie propre.

Écrits suivant la règle du l'*heirmos* (Voir ci-dessus, I), les tropaires les plus populaires virent bientôt, sur la même mélodie, composer d'autres textes. L'usage byzantin distingue ainsi le tropaire *idiomèle*, celui qui a une mélodie propre, l'*automèle*, celui qui a une mélodie type, le *prosomoion*, qui est écrit sur le chant de l'automèle. Chose assez singulière, le rit byzantin n'a conservé le nom de *heirmos* qu'au tropaire qui accompagnait primitivement les cantiques ou odes tirées de l'Écriture Sainte, comme le cantique de Moïse, celui d'Anne, celui de la sainte Vierge, de Zacharie, de Siméon, etc. On a même été jusqu'à donner un nom spécial aux heirmi et aux tropaires, suivant le cantique qu'ils accompagnent.

Les tropaires pour le *Magnificat* (en grec *Mégalynon*) sont nommés *megalynaria*. Ceux du cantique des Trois Enfants, l'*Eulogêtos*, sont les *eulogétaria*. Ceux du *Nunc dimittis*, en grec *Nyn apolycis*, prennent le nom d'*apolytikia*.

Tels sont les principaux genres des tropaires, à leur origine.

Au bout de peu d'années, ils étaient répandus dans toutes les églises grecques, et de là dans diverses églises de langues orientales.

Dans le ve siècle, les tropaires étaient couramment chantés dans les églises d'Alexandrie, au grand scandale de certains solitaires rigoristes. Dans le texte si curieux du Γερόντικον (*Gerontikon*) de l'abbé Pambo, qui est de ce temps, on lit une diatribe d'un vieux solitaire sur ces chants nouveaux. Son disciple, étant allé à Alexandrie, lui rapporta ce qui se faisait dans les églises, et spécialement à la cathédrale, où il avait appris par cœur quelques-uns des tropaires entendus par lui à l'office; et le vieillard maudit « les jours où les moines organiseront leur office avec des vocalises et des sons musicaux; ils ne sont pas venus dans le désert pour chanter des mélodies ornées et rythmer des chants en secouant la main et en levant le pied; les chrétiens corrompent les livres saints en écrivant des tropaires ».

Cependant, au temps où le moine marseillais Jean Cassien visitait les solitaires d'Égypte, ceux-ci commençaient à ajouter à certaines antiennes des vocalises assez longues.

Les mélodies des tropaires étaient donc d'une forme musicale bien nette, avec un certain développement, déjà très éloignées des vieilles et simples *antiphona*. Dans le cours du vi^e siècle, les monastères grecs n'avaient pas encore adopté partout les nouvelles coutumes, qu'ils laissaient aux églises séculières, conservant pour eux le service primitif; aussi les moines du Sinaï furent-ils blâmés par les abbés Jean et Sophrone de ne pas se conformer à « la règle de l'Église catholique et apostolique ».

Le chant de l'Église grecque allait recevoir un nouveau lustre. Saint Romanos, diacre d'Émèse (Homs), en Syrie, se révéla comme un des plus admirables compositeurs liturgiques. Il créa, pour le service des églises de langue grecque, l'équivalent des hymnes syriaques de saint Ephrem; sur un tropaire type, un grand nombre de strophes sont écrites, se déroulant avec une variété de styles sans cesse renouvelée : c'est le *kontakion*, auquel vient se joindre l'*oikos*. Chose étonnante : alors que la renommée de Romanos allait grandissant, et que ses œuvres étaient introduites partout où se célébrait la liturgie grecque, leur importance finit par les faire écourter; depuis de longs siècles, on ne chante plus que la strophe type des *kontakia*, et le reste était tombé dans l'oubli, jusqu'aux découvertes du cardinal Pitra.

Il y a quelque raison de croire que les mélodies sur lesquelles on chante les *kontakia* sont, sinon originales, du moins très voisines du texte primitif. Elles se retrouvent sensiblement les mêmes dans les diverses églises grecques, et leur style est analogue à celui des pièces contenues dans les plus vieux manuscrits de chant byzantin.

C'est aussi du même temps que datent les spécimens de la plus ancienne notation byzantine, qu'on a nommée *ekphonétique*, parce qu'elle n'a été employée que sur les récitatifs des textes liturgiques lus à haute voix (*ekphonèsis* en grec). Les signes de cette notation ont un grand rapport de fonction — ponctuation et accentuation de la phrase — avec ceux de la Bible hébraïque, ajoutés au texte sacré à la même époque; mais leur forme, cependant, caractérisée par les signes en crochet, — *kremastè*, — les rapproche plutôt des anciens neumes latins, ou de la notation arménienne plus récente. Cette notation ekphonétique fut visiblement le premier essai d'où proviennent les notations mélodiques proprement dites, en usage dans le chant byzantin.

Du reste, la musique, religieuse ou profane, avait pris à Constantinople même un grand développement. L'empereur Justinien (529-565) ne dédaigna pas de composer des chants liturgiques; du moins ordonna-t-il de chanter dans les églises de tout l'empire byzantin le tropaire Ὁ Μονογενής (*O Monogenes*), à l'introït de la messe, et celui du Δείπνου σου (*Deipnou sou*) le jeudi saint. Dans ses actes, le législateur byzantin revient plusieurs fois sur des sujets intéressant la musique. Il fixe à 110 le nombre des lecteurs de la grande église de Constantinople (Sainte-Sophie), et le nombre des chantres à 25, et réglemente de même le nombre des exécutants dans les autres églises (*Nov.*, III, c. 1). Il assimile les chantres au clergé, leur donnant le droit de faire des donations et de tester, même étant sous la puissance de parents (*Nov.*, c. XXIII); ordre à tous les clercs de chanter régulièrement matines et laudes (l. I, tit. III; l. XLII, § 10); interdiction de pousser une femme, soit libre, soit servante, à monter sur la scène des théâtres ou à entrer dans l'orchestre, à cause des lois spéciales qui régissaient la matière (l. I, tit. IV; l. XXXIII); interdiction aux lecteurs des églises d'aller chanter dans les théâtres (l. XXXIV, § 2), etc.

Les lecteurs, dont il est ici fait mention à diverses reprises, sont les clercs qui se destinaient à poursuivre leurs études ecclésiastiques et formaient, comme tels, le chœur de l'église, ou bien des choristes assimilés aux précédents et qui passaient toute leur vie dans la même fonction. Les chantres proprement dits constituaient ce qu'on appelle en Occident la *schola*, c'est-à-dire le petit chœur de musiciens achevés auquel est dévolue, dans les églises, l'exécution des pièces plus difficiles, et parmi lesquels on choisit les solistes.

Les chefs des demi-chœurs furent, dans l'Église

byzantine, de grands personnages civils, aussi bien que liturgiques, sous le nom de *domestikos* et de *lampadarios*, comme le furent souvent aussi en Occident les « grands chantres »; ceux qui portaient ces titres en déléguaient d'ordinaire à d'autres les fonctions pratiques.

La liturgie et le chant ecclésiastique grec s'enrichissaient sans cesse d'œuvres nouvelles. Le sceau allait bientôt y être mis définitivement par trois moines de Saint-Sabbas, près de Jérusalem, que les Byzantins révèrent comme les ordonnateurs définitifs de leur rit : saint Jean Damascène, saint Côme de Maïouma, saint Théophane ὁ Γραπτός (*O Graptos*), qui vécurent au VIIIᵉ siècle.

Tous trois imitèrent à l'envi Éphrem et Romanos; mais, au lieu d'écrire des kontakia ou des hymnes, ils adaptèrent aux heirmi (voir plus haut) des cantiques de l'Écriture, de nouveaux tropaires, dont le succès fut si grand que le texte scripturaire finit par ne plus être exécuté, et qu'on chante depuis en sa place les cantiques ou odes composées ou adaptées par les trois mélodes. L'ensemble des cantiques originaux portant le nom de *canon*, les œuvres des nouveaux compositeurs gardèrent le même nom; chaque canon se compose originairement de neuf odes (dont la seconde fut supprimée vers le XIIIᵉ siècle), du nombre correspondant des cantiques tirés de l'Écriture Sainte. Les jours où on ne doit en chanter que trois, comme en carême, la composition est nommée *triodion;* on désigne sous le même nom de *triodion* le recueil complet des mêmes chants.

Saint Jean Damascène eut la part la plus importante dans ce mouvement de rénovation des vieux usages, et on lui attribue en outre le monument capital de la musique qui nous occupe : l'*Oktoèkhos*.

C'est le recueil, suivant les huit tons (*èkhos*) liturgiques, de l'office des églises grecques pour tout le cours de l'année, l'équivalent du célèbre antiphonaire romain que saint Grégoire le Grand avait codifié un siècle et demi auparavant, et dont peut-être l'écho était arrivé au monastère de Saint-Sabbas. D'ailleurs, au IVᵉ siècle, le patriarche Sévère d'Antioche, dont on vient de publier les œuvres littéraires, avait déjà composé des tropaires suivant les huit tons. C'est d'après l'organisation du chant de l'Oktoèkhos que furent composées les mélodies postérieurement entrées dans le répertoire liturgique (voyez plus loin le système des huit tons, p. 549). On trouve dans les bibliothèques un manuel de solfège byzantin, sous le nom de saint Jean Damascène : c'est évidemment une œuvre supposée, ou dont l'original a tellement été interpolé qu'il n'est plus reconnaissable.

A travers cette revue rapide de l'histoire de la musique byzantine dans ses premiers siècles, nous n'avons pu évidemment nous étendre sur les détails. Mentionnons en passant que les premiers auteurs de tropaires qui nous soient connus furent Anthime et Timoclès, au Vᵉ siècle. Beaucoup d'œuvres byzantines primitives portent aussi le nom d'Anatolios et de Byzantios; mais ces noms sont-ils originairement des noms d'hommes, ou bien sont-ce des vocables désignant l'origine respective des tropaires venus d'Asie Mineure (Anatolie) ou composés à Byzance?

Parmi les autres compositeurs connus de cette longue époque, nous citerons encore saint Cyrille d'Alexandrie († 444), auquel on fait honneur de l'organisation de l'office des heures, le vendredi saint; saint André de Crète, l'auteur du grand canon, et saint Sophrone de Jérusalem, au VIIᵉ siècle; saint Germain de Constantinople, et les deux savants et saints moines du Studium, Théodore et Joseph Studites, au VIIIᵉ. Sur une des pièces les plus célèbres du répertoire byzantin, l'*Akathiste*, composée pour un siège qu'eut à subir la ville impériale, nous ne dirons rien, son auteur et son origine faisant encore l'objet 3
des polémiques des savants.

III

APOGÉE ET DÉCADENCE DE LA MUSIQUE BYZANTINE. SON INFLUENCE EN OCCIDENT

§ 1.

La période qui va du VIᵉ au IXᵉ siècle nous apparaît historiquement comme l'âge d'or de la musique byzantine. Splendeur dans la mélopée liturgique comme dans le chant ou l'orchestre profane.

Longtemps, les traditions des derniers musiciens de l'antiquité continuèrent à vivre à Byzance. Les vieux instruments grecs ou orientaux y restèrent en usage pendant des siècles : citharèdes et joueurs d'« aulos » s'y firent entendre durant tout le moyen âge.

Mais il était surtout réservé à Byzance de conserver et développer ce roi des instruments, l'orgue, celui sur lequel nous sommes le mieux documentés. Alors qu'en Italie ou dans les Gaules, l'invasion des barbares avait détruit, avec les riches demeures et les théâtres, les orgues hydrauliques qui s'y trouvaient, l'empire byzantin, moins exposé, avait continué de se servir des vieilles hydraules. Mais à côté de cet orgue à eau, l'orgue pneumatique ou à vent grandissait.

On connaît le bas-relief de l'obélisque de Théodose à Constantinople représentant l'une des grandes orgues impériales. Il y en avait alors plusieurs, et d'une grande puissance, qui remplaçaient l'orchestre dans les grandes solennités civiles[1] (car jamais, au moyen âge, l'orgue ne fut un instrument d'église, mais un instrument de concert ou d'enseignement : en Occident, les premières orgues d'église n'apparaissent guère qu'au XIᵉ siècle).

Ainsi, pendant un festin d'apparat donné par Constantin Porphyrogénète (913-959) aux ambassadeurs sarrasins, les chantres de Sainte-Sophie et ceux des Saints-Apôtres, placés dans deux absides contiguës du Chrysotriclinion, exécutent des chœurs en l'honneur du basileus. A l'entrée de chaque nouveau service, c'est le tour d'orgues d'argent et d'or de se faire entendre. L'empereur lui-même passait pour musicien, comme son père et prédécesseur Léon le Sage (886-912); l'un et l'autre composèrent les *heothina* et les *hexapostilaria* adoptés depuis à Byzance.

Le Cérémonial des empereurs byzantins fait plusieurs fois mention d'orgues. Outre celles du Chrysotriclinion, du Tripeton, de la Magnaure, du palais de Chalcé, on cite encore les orgues du cirque. Lorsque, aux grandes fêtes, l'empereur faisait une sortie

1. On lira avec intérêt le résumé d'une conférence prononcée à Constantinople sur ce sujet par le P. Johannès Thibaut, dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1ʳᵉ année, nº 4, avril 1901, pages 171-175. Nous empruntons à ce travail plusieurs des détails qui suivent.

solennelle, ou qu'il devait recevoir quelque délégation, le jeu des orgues alternait avec les chants exécutés suivant les huit tons. A l'entrée du cirque, pour recevoir les hommages des Bleus et des Verts, même cérémonial.

En dehors de ces très grandes orgues, on en fabriquait de petites, portatives, introduites en Occident sous le règne de Charlemagne par les ambassades byzantines. Il paraît même hors de doute que les facteurs des premières grandes orgues d'Occident, au IXe siècle, étaient des Grecs ou des Syriens.

L'intérêt de ces orgues résidait surtout dans la puissance de leur sonorité, mais l'effet musical ne pouvait en être que peu varié. Les nombreux jeux des orgues modernes n'existaient pas dans l'orgue ancien : cet instrument ne possédait que deux jeux, l'un à bouche (flûte), l'autre à anche (chalumeau), reproduisant du reste les deux principaux instruments à vent de l'orchestre antique.

Notation paléobyzantine, fragment d'un stichiraire du Xe siècle.

On a pu établir que le clavier de ces orgues avait de quinze à seize notes, avec, croit-on, quatre touches de demi-tons en dehors des deux demi-tons ordinaires de l'octave naturelle : une touche entre le *ré* et le *mi*, une entre le *fa* et le *sol*, entre le *sol* et le *la*, entre le *la* et le *si*.

Cette grande période de l'art byzantin ne fut donc pas sans influence sur l'Occident.

Déjà c'est au retour de son ambassade à Constantinople que saint Grégoire le Grand organise à Rome la *Schola* des chanteurs, et s'attire des Latins le reproche de vouloir imiter les Grecs, en réglementant à la messe le chant du *Kyrie eleison* et de l'*Alleluia*. Cependant, dans les pièces les plus anciennes du répertoire grégorien, l'influence byzantine n'apparaît pas nettement. Par contre, vers la fin du VIIe siècle, le pape saint Serge, d'origine syro-hellénique, introduit dans le rit romain des usages empruntés à Byzance et à l'Orient; notre liturgie conserve de cette

époque l'*Agnus Dei* simple (férial), qu'on chante sur un ton de psalmodie byzantine, et entre autres antiennes l'*Adorna* de la procession du 2 février, qui est la transcription latine du tropaire byzantin Κατακόσμησον. Il est à croire que la mélodie conservée sur les paroles latines depuis les plus anciens manuscrits romains jusqu'à nos livres modernes, est la mélodie originale. Au contraire, les anciens manuscrits byzantins donnent une mélodie différente, et les livres modernes une autre encore, les *lampadarii* (voir plus haut, II, p. 545), ayant, au cours des siècles, fréquemment renouvelé le répertoire liturgique.

A la fin du VIIIe siècle et au IXe, les Latins empruntent encore aux Byzantins, paroles et musique, des tropaires que les livres de Constantinople ne donnent plus depuis de longs siècles, mais qui sont encore chantés par les dominicains, les cisterciens et autres ordres monastiques, le jour de l'octave de l'Épiphanie[1]. Ce fut, paraît-il, le séjour à Aix-la-Chapelle d'une ambassade envoyée à Charlemagne par l'impératrice Irène qui en fut l'occasion, par suite des rapports qu'eurent les clercs et les chantres de la chapelle du palais avec ceux de l'ambassade. Le ton dit *peregrinus* (*In exitu* de l'office du dimanche) paraît aussi une adaptation ou une imitation latine d'un chant byzantin.

A la même époque, de grands monastères occidentaux, comme celui de Saint-Gall, renfermaient des groupes de moines grecs, les *fratres hellenici*, par où sans doute s'introduisit chez nous la pratique des *litteraturæ* semblables aux *enêkhêmata* des Byzantins, pour donner le ton des pièces à exécuter (voir plus loin, p. 549).

Peut-être enfin est-ce aussi à la même influence qu'il convient de rattacher l'origine, jusqu'ici inconnue, du genre musical des séquences latines. Déjà on a voulu faire ce rapprochement[2] : nous l'appuyons de détails nouveaux. La séquence est, par essence, une forme musicale où des phrases courtes, soit vocalisées, soit chantées avec des mots (une note par syllabe), se répètent semblablement deux à deux. Après ce premier couple de phrases, un second différent lui succède, puis un troisième et d'autres encore, selon la volonté du compositeur. Le tout est clos par une phrase unique, ou finale, à laquelle fait quelquefois contrepoids une phrase d'un même genre comme entrée.

Or, cette forme est précisément celle de plusieurs tropaires byzantins comme, par exemple, le chant de l'Αὐγούστου μοναρχήσαντος composé pour la fête de Noël par l'abbesse Cassia.

A côté de ces influences remarquables, — et peut-être réciproques, — il en faut noter d'autres, plus vagues, quoique tout aussi certaines : à Milan, dont les églises suivent un rite particulier, plusieurs antiennes sont des traductions de tropaires grecs[3].

Dans l'ancienne Espagne mozarabe, les rites originaux s'étaient mêlés à ceux des Goths ariens, qui conquirent le pays au VIe siècle et qui avaient été convertis par les soins de saint Jean Chrysostome, alors qu'ils étaient sur les confins de Byzance. Les anciens manuscrits du rit mozarabe renferment divers genres de notation musicale où l'on rencontre un certain nombre de signes analogues à ceux des vieilles notations byyantines[4].

Enfin, après la conversion des Slaves au catholicisme par les soins des saints Cyrille et Méthode, le rite tout entier et la musique de Constantinople passent aux nouveaux convertis. Au Xe siècle, la conversion des Russes ayant amené le mariage du grand-duc Vladimir avec la princesse Anne, toutes ces contrées furent définitivement acquises à Byzance, dont l'art, mis au service d'une autre race, va suivre de nouvelles destinées, qu'il ne nous appartient pas de commenter ici. (Voyez l'article de M. Célestin Bourdeau sur la musique liturgique russe.)

A Constantinople même, le vieil art byzantin reprend une nouvelle vie à l'époque radieuse des Comnène. Le XIe, le XIIe et le XIIIe siècle — et nous avons de nombreux manuscrits de musique pour en témoigner — virent une nouvelle efflorescence du chant.

On recueille, en effet, les mélodies exécutées dans les églises grecques de Syrie; les textes en sont comparés avec la vieille tradition byzantine, et, sous l'influence de cette comparaison, une nouvelle forme des chants traditionnels est fixée, procurant l'unité aux divers patriarcats d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem.

C'est l'époque où vécurent les principaux théoriciens et musicologues byzantins : Michel Psellus, le célèbre polémiste, au XIe siècle, sous le règne de Constantin Dukas; Georges Pachymère (1242-1310?), auteur d'un remarquable traité sur les arts libéraux, parmi lesquels la musique; Manuel Bryenne, un siècle plus tard, commentateur des *Harmoniques* de Ptolémée, et qui a fait entrer dans son travail une partie de l'œuvre de Pachymère; l'auteur anonyme du traité *Hagiopolites* (nommé par les Slaves *Iriatogradetz*), aussi important pour la connaissance de la musique ecclésiastique que profane, et la fidélité avec laquelle les Grecs du moyen âge conservaient l'art antique, etc., etc. Tous ces écrivains ont porté à un très haut degré la philosophie et la critique de la musique.

Au célèbre monastère de la « sainte Montagne, » l'Athos, le chant est fort en honneur, et le moine Jean Koukouzelès (XIIIe siècle) forme une nouvelle théorie de la musique et de la notation. Par lui-même ou par son influence, les vieilles notations se surchargent de signes complémentaires, des *sêmadia*, des *hypostaseis*, des *martyriai* qui sont destinées à venir en aide au chanteur, à indiquer des nuances d'exécution, mais qui, bien souvent, ne font que jeter dans le plus grand embarras, par leur ressemblance avec les signes simples.

Mais la méthode de Koukouzélès est remarquable par deux points de haute importance dans l'histoire musicale : l'invention de *phthorai* qui permettent d'indiquer des modulations dans les tons les plus éloignés, et celle d'un signe de SUBDIVISION DU TEMPS PREMIER, qui apparaît *pour la première fois* dans l'art byzantin, à l'époque même, coïncidence au moins curieuse, où l'Occident voyait promulguer aussi les lois de la musique mesurée.

La constatation d'un tel fait est assurément importante; elle permet, entre autres choses, de rejeter dans le néant les théories hasardées de certains musicologues qui rêvaient, en s'appuyant sur le chant

1. Series d'antiennes commençant par *Veterem hominem*, etc. Cf. *Variæ preces*, Solesmes, 3e édition, 1892, page 91.

2. D. P. Wagner, *Origine et Développement du chant liturgique* (trad. française de l'abbé Bour), ch. XII; Tournai, 1904. L'édition allemande *Ursprung und Entwicklung d. g. liturg. gesanges* est de Fribourg en Suisse, 1901.

3. Voyez *Paléographie musicale*, t. V.

4. Point que j'ai développé dans mon *Catalogue des mss de musique byzantine*, Paris, 1908.

byzantin moderne, de faire remonter l'usage de la mesure et de la subdivision des temps musicaux aux plus lointains jours du moyen âge, tandis qu'en réalité il faut descendre au XIIIe siècle pour voir ce chant commencer à faire usage, dans une minime proportion, de la subdivision binaire des temps.

L'école de Koukouzélès donna un essor curieux à une foule de musiciens dont le talent, loin de s'exercer d'abord à des compositions nouvelles, se plut à « enjoliver », à « arranger » les mélodies anciennes.

Rien de plus bizarre que d'étudier un manuscrit correct du XIIe siècle, par exemple, dans lequel un arrangeur du XIVe siècle a placé au-dessus, au-dessous, à côté, ou même à travers la notation, les grands signes, hypostases, broderies diverses de la notation de Koukouzélès. C'est la décadence.

Ces gens se donnaient à eux-mêmes le nom de *kallopistai*, « embellisseurs »; leurs élèves prirent celui de *melourgoi*, « mélurges, faiseurs de mélodies », ou de *maïstores*, « maîtres ». La prise de Constantinople et la conquête de l'empire byzantin par les Turcs n'arrêta pas leur essor. Loin de là : jamais les mélurges ne foisonnèrent autant qu'au XVIe siècle; jamais aussi la notation ne fut plus compliquée, et telle page de leurs œuvres fait l'effet d'un rébus indéchiffrable jeté en défi au bon sens.

Parmi les principaux de ces *maïstores*, nous citerons Gabriel d'Anchiale, Jean Glykys, Manuel Chrysaphe, qui vécurent aux XVIe et XVIIe siècles.

§ 2.

Les détails du système tonal et rythmique de cette école sont peu étudiés et peu connus. Un point seulement reste acquis : l'influence sans cesse grandissante de la musique arabe et persane, qui pénètre le vieux chant byzantin dans la structure de ses gammes et peut-être de ses rythmes.

Ce dernier détail, cependant, laisse entr'ouverte la porte à un intéressant, presque passionnant problème. Vers la fin du XVIIe siècle, et dans tout le cours du XVIIIe, nous savons d'une manière certaine que les compositeurs byzantins travaillaient sur les mêmes modèles rythmiques que les musiciens turcs. Les mélodies nouvelles des vieux tropaires, mélodies ornées, vocalisées, toutes sont composées sur les canons rythmiques des *oussouli* turcs. Or, fait singulier, plusieurs de ces *oussouli*, sinon tous, correspondent à des rythmes antiques, et un des genres en usage a pour base le mélange, un autre la liberté complète du rythme. Si ce sont là des procédés turcs, ce sont aussi ceux des musiciens gréco-romains aux premiers siècles de notre ère; ce sont ceux qui imprégnèrent les œuvres des anciens compositeurs grégoriens. Les *oussouli* des Turcs ne seraient-ils donc pas autre chose que les réels et anciens rythmes byzantins? Comme les conquérants adoptèrent l'architecture des vaincus, ainsi en auraient-ils pris aussi la musique.

Un fait singulier donnerait la plus grande force à cette hypothèse. C'est chez leurs nouveaux sujets que les Ottomans prenaient de préférence leurs musiciens, instrumentistes, chanteurs ou compositeurs. Les mêmes *psaltes* ou chantres qui dirigeaient la musique ecclésiastique étaient aussi les mêmes qui modulaient les *boghaz namé* des *hanendé* et *bechtachi* turcs. Serait-ce donc, par hasard, dans les chants des Derviches qu'il faudrait aller chercher le secret de l'ancien chant byzantin? De fait, lorsque se déroule la phrase d'une de ces mélodies, on croit voir, à quelques détails près d'art plus moderne, la transcription d'un vieil air grégorien[1], tonalité à part.

Et l'on n'oubliera pas que les rythmes à l'antique n'ont cessé d'être connus dans l'ancien art byzantin du moyen âge. Nous en possédons des traités et des exemples qui montrent combien furent longtemps cultivés ces procédés[2]. Aussi ne nous paraît-il nullement étonnant que les rythmes de cinq, huit, neuf, quatorze temps premiers usités dans la musique turque viennent directement de l'art musical des premiers siècles de notre ère, par l'intermédiaire des Byzantins, ainsi que les chants κεχύμενα (kekhymena) en rythme libre[3].

Le dernier compositeur de cette école, qu'on pourrait nommer byzantino-turque, est Pierre de Péloponnèse, lampadarios de la Grande Église de Constantinople, mort en 1777, et « habitué de la cour du sultan autant que du temple du Seigneur des armées ». Son influence musicale fut considérable, ses élèves nombreux. Ses compositions firent à peu près oublier celles des auteurs de l'âge précédent : encore maintenant elles sont la base du chant byzantin actuel, qui n'a plus guère de l'ancien que le nom.

Pierre de Péloponnèse voulut rénover l'art traditionnel : déjà il simplifie et modifie considérablement la notation, ainsi que le prouvent les manuscrits de ses œuvres et les diverses copies de son école, répandues dans les grandes bibliothèques. De plus, une idée fixe semble l'avoir occupé, en même temps que les autres musiciens de son temps : la simplification des *oussouli*, afin de permettre aux chantres ignorants d'exécuter les compositions des maîtres sans danger de les dénaturer. Soit par lui-même, soit par son principal élève Pierre Byzantios, les musiciens grecs acceptèrent la réforme évidemment pratique, encore que peu artistique, qui réduisait tous les rythmes anciens à un seul battement du doigt, qu'ils appelèrent le χρόνος ou « temps », divisible à l'infini.

Les nouveaux usages furent codifiés par les trois réformateurs de la musique byzantine moderne, instruits à l'école de Pierre Byzantios : Chrysanthe, Chourmouzios et Grégoire, dont l'œuvre fut achevée entre 1820 et 1830.

Ces trois pères de la « nouvelle méthode » ont été jugés en des sens divers par les musiciens qui se sont occupés du chant byzantin. La manie qu'ils ont eue
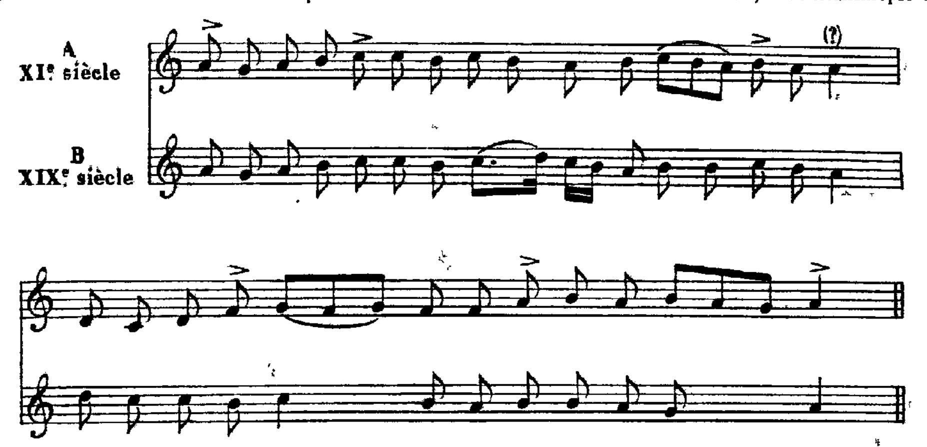
---

1. Dans les chants des *merlévis*, ou leur musique instrumentale, on peut remarquer les *aïta*, sorte de forme assez analogue à la sonate ou à la suite, mais où les pièces sont tantôt vocales, tantôt réservées aux instruments. Le genre et même le rythme de chaque mouvement est prévu : le *taksim*, première partie de l'introduction, est en *rythme libre*; la seconde partie ou *péchrev*, est rythmée d'une manière presque aussi libre, mais a une reprise analogue à celle de nos rondeaux. Dans le *taksim* et le *péchrev*, on suit souvent un *rythme différent* pour chaque période ou même pour chaque partie de phrase. Un *péchrev* semblable, mais plus court, termine le *aïta*. Les autres morceaux sont chantés. Les divers rythmes usités dans la musique turque sont absolument comparables à ceux des anciens; ils peuvent aller depuis les quatre temps premiers de l'*ousoul sofian* jusqu'aux vingt-huit temps (avec subdivision) de l'*ousoul dévri Kébir*, en passant par des rythmes divers de cinq temps, de six temps, de huit, de neuf, de quatorze temps; la subdivision du temps y est très rare. Un certain nombre de pièces de ces différents genres ont été publiées dans une très intéressante étude, *la Musique des merlevis*, par le P. Johannes Thibaut (*Revue d'histoire et de critique musicales*, année 1902).

2. Tel que dans l'Anonyme publié par Bellermann, et depuis par Vincent, dans les *Notices et Extraits des mss*, t. XVI, 2e partie.

3. Voir également P. Aubry, *le Rythme tonique*, Paris, 1903.

de vouloir tout préciser, tout régler et, pour parler exactement, tout réformer, a eu évidemment des suites fâcheuses. Il paraît hors de doute qu'ils dénaturèrent plus ou moins, en les transcrivant, les œuvres des compositeurs antérieurs. Leurs divisions des gammes des divers tons sont également sujettes à caution. Cependant leurs publications ne furent pas entièrement inutiles, car, à côté de ces pièces d'un art décadent et mêlé de tant d'éléments hétérogènes, ils fixèrent les mélodies des chants traditionnels des vieux heirmi et tropaires. Sans doute, le rapprochement de ces derniers textes avec les manuscrits du moyen âge montre que les mélodies ne s'en sont pas conservées intactes, mais les thèmes, la forme, le rythme, n'ont pas été sensiblement altérés.

Tandis que les œuvres modernes sont écrites sur le χρόνος lent, mesure à un temps, les autres mélodies simples traditionnelles s'exécutent dans un mouvement vif, sans autre préoccupation que celle de bien marquer la division du texte de la phrase et l'accent tonique des mots. Voici, en exemple, le début du célèbre chant de Pâques, Πάσχα ἱερόν, d'après le recueil officiel actuellement en usage, Εἱρμολόγιον τῶν καταβασιῶν[1], page 468 (Constantinople, 1839), et d'après l'un des plus remarquables *stichiraires* du moyen âge, le manuscrit grec 242 de la Bibliothèque nationale de Paris, du XIe siècle, fo 206, provenant du monastère de Saint-Mammès, à Constantinople[2].



C'est ici le lieu de parler du système tonal des musiciens byzantins, non pas anciens, car, hélas! nous sommes trop peu renseignés sur ce point. Leurs notations n'ont, en effet, jamais indiqué les échelles tonales avec précision; et, pour exécuter une pièce de chant, il faut savoir d'abord dans quelle échelle on doit chanter.

Sans doute ces échelles sont spécifiées par les signes des martyries; mais, outre que le sens des martyries anciennes est généralement obscur, les livres les plus anciens n'en ont pas du tout. On ne les voit apparaître que dans les notations du XIIIe siècle; précédemment, les manuscrits portent uniquement le numéro du ton (comme les livres latins modernes), ou même n'ont aucune indication. Cependant parfois, dans le cours d'un morceau, on voit indiquer une finale exceptionnelle par le numéro du ton correspondant.

Ces tons, au nombre de huit, sont les échelles modales, rangées en *authentes* ou tons maîtres, et *plagaux* ou dérivés. Leur classification paraît avoir été primitivement la même que celle des Latins; les auteurs du IXe siècle ne font pas de différence entre les uns et les autres. Hellènes ou Occidentaux avaient rangé, sous des syllabes de convention comme *noeagis, noeanc*, etc., des formules tonales appelées *enèkkèmata* par les Grecs, et *neumæ* ou *litteraturæ* par les Latins. Les formules étaient destinées à fixer les caractères tonaux de chaque échelle dans la mémoire des chantres, et, avant d'exécuter une mélodie, le *protopsalte* grec ou le préchantre latin entonnait la formule, terminée toujours sur la note modale, pour assurer le ton. Le dépouillement des manuscrits de musique byzantine les plus anciens paraît révéler effectivement une parenté très proche du système des huit tons latins ou grecs. La principale différence semble avoir été dans l'échelle appelée βαρὺς ou *grave*, basée sur le *si* grave et analogue à l'antique harmonie mixolydienne. Peut-être aussi — probablement même — le chromatique ancien, malgré les défenses des Pères de l'Église, est-il resté en usage pendant toute l'époque ancienne. Nous l'ignorons et ne pouvons le dire avec précision.

Au XIIIe siècle et au XIVe, les musicologues byzantins, Pachymère et Bryennios, ne semblent faire aucune différence entre les échelles antiques et celles en usage de leur temps, bien qu'ils commettent — ou qu'ils nous paraissent commettre — des erreurs bien excusables.

Depuis la réforme de Chrysanthe de Madyte, la tonalité byzantine se présente ainsi avec ses huit tons ou *èkhos*. Protos[3] authente : finale *ré;* le *mi* et le

1. On pourrait traduire par *Recueil de heirmi avec les variations;* le καταβάσιον (katabàsion) est le chant orné de la mélodie traditionnelle du heirmos. Pierre de Peloponnèse est le principal auteur de ces *Katabasia*.

2. Il y a quelques années, j'avais déjà essayé une transcription de ce tropaire manuscrit (*Tribune de Saint-Gervais*, 7e année, 1901, p. 273). Certains signes douteux de l'ancienne notation m'avaient amené à une lecture légèrement différente pour les groupes de notes qui s'y trouvent, sans modifier pour cela la structure du morceau. L'indication des accents musicaux se trouve dans la notation originale.

3. C'est avec intention que je conserve les noms grecs *protos, deuteros, tritos, tetartos*, la classification occidentale les ayant conservés, les latinisant en *protus, deuterus, tritus, tetrardus*.

si sont souvent diminués, c'est-à-dire baissés d'un quart de ton. Comme dans les modes antiques et grégoriens, il y a une teneur ou mèse, elle est à la quarte.

Protos plagal : encore que cet *èkhos* soit peu défini, il renferme des chants avec finale *ré*, mais le *si* devient semblable à notre bémol. D'autres chants ont la finale *sol*, avec *si* ♭, d'autres *la*.

Deuteros authente : la gamme en est très peu fixée par les auteurs modernes; il renferme des chants avec finale *sol*. Nous n'insistons pas sur les intervalles étranges de 3/4 et de 5/4 de ton qui en forment la gamme, intervalles d'une exécution très difficile, et sur lesquels les spécialistes eux-mêmes ne sont pas d'accord.

Deuteros plagal : il renferme des chants analogues au mode latin correspondant, finale *mi*, mèse sur *la*, mais avec un *ré* et un *la* bémols, ou abaissés ! D'autres chants, plus nombreux, ont la tierce surhaussée, formant ainsi une échelle dorienne relâchée chromatique (*mi fa sol*♯ *la*); mais, on ne sait pour quelle raison, cette échelle est notée un ton plus bas !

Tritos authente : finale *fa*, à peu près semblable au tritos plagal (6e) transposé latin; emploie le *si* ♭.

Tritos plagal : a des chants finale *si* grave, et d'autres finale *si* ♭, mais ces derniers transposent en *fa* leur base modale.

Tetartos authente : avec chants finale *sol* (variété *hagia*), finale *mi* (variété *legetos*), finale *ré*. Il renferme des mélodies analogues aux modes grégoriens de ces diverses finales, mais la première variété correspond plutôt au plagal latin.

Tetartos plagal : finale *ut*, avec ordinairement *si*♭; a beaucoup d'analogie avec l'authente grégorien transposé une quinte plus bas[1].

Dans tous ces tons, les diverses variétés s'emploient suivant le genre des chants : *stichirarique*, analogue aux antiennes chantées avec des versets (stichères); *heirmologique*, mouvement vif analogue au genre des heirmi. On distingue encore le *papadique*, dans lequel l'exécution est le plus difficile, par suite des vocalises et des diminutions du temps. Ces diverses catégories admettent elles-mêmes des divisions différentes des intervalles de la gamme, au moyen de tiers, de quarts de ton, etc. C'est évidemment, au jugement de tous ceux qui s'en sont occupés, une infiltration arabe ou persane.

Toutes ces subdivisions de la gamme s'expliquent dans une musique purement monodique. Au piquant des harmonies recherchées ou étranges que s'efforce de trouver l'Européen moderne, le Byzantin oppose la diversité chromatique ou enharmonique de la mélodie, dont un diatonisme perpétuel paraîtrait trop monotone à l'oreille.

La musique byzantine ne connaît pas, en effet, d'autre harmonie que celle amenée par la tenue de l'*ison* avec la mélodie. L'*ison*, ou « égal », c'est ce que nous appellerions une pédale de tonique ou de dominante, suivant les cas. Ce n'est pourtant pas, croyons-nous, un besoin d'harmonie qui l'a fait introduire dans le chant byzantin, mais simplement une nécessité pour maintenir les exécutants dans le ton. Lorsqu'un chœur chante quelque belle mélodie et que l'*ison* est tenu avec goût et science, à bouche close, par un petit groupe, il en ressort un effet souvent intéressant.

Mais dans la plupart des centres ordinaires de musique byzantine, la tenue de l'*ison* par les enfants de chœur fait trop souvent penser, suivant le mot de M. Bourgault-Ducoudray, à une broche passée au travers de la mélodie.

Les musiciens turcs ont également le même usage dans le jeu des instruments.

IV

AUTRES CHANTS LITURGIQUES ORIENTAUX

§ 1.

A prendre l'histoire à ses origines, on devra reconnaître au chant des églises syriaques et chaldéennes un intérêt particulier. Malheureusement, dès le VIe ou le VIIe siècle, la période de splendeur de ces églises était passée. Or, pour beaucoup de leurs pièces de chant, le texte syriaque remonte au Ve ou au IVe siècle; mais si l'écriture nous en a conservé le texte, *aucune notation*[2] ne nous en a transmis la mélodie musicale, et nous n'avons nul point de comparaison permettant d'établir que ces chants représentent l'ancienne tradition artistique de l'Orient.

Pour les mélodies mêmes des hymnes de saint Éphrem ou de Jacques de Sarug, compositions absolument locales, les mélodies présentent dans les divers centres religieux du même pays des variantes notables; si l'on peut admettre à juste titre que le traditionalisme de l'Orient a pu en conserver les thèmes originaux, il faut reconnaître que les variations se succédant au cours des siècles, d'après les lois de diverses écoles, ou simplement le laisser-aller de chanteurs ignorants, ont altéré ces mêmes thèmes dans une mesure que nous ignorons. C'est évidemment à des déformations de ce genre qu'il faut attribuer l'origine de mélodies présentant évidemment un certain air de famille, mais dissemblables dans leur forme extérieure, et qui se chantent sur des textes analogues.

A cela, il faut ajouter la formation de l'Église maronite. Originairement syriaque, elle a, depuis de longs siècles, traduit en arabe une partie des textes anciens, et sa civilisation liturgique est fortement imprégnée d'art arabe. Les chants maronites, quoique composés sur des thèmes évidemment syriaques dans leur origine, sont chantés avec toutes les inflexions de la musique arabe.

A ces églises nous joindrons celle des Coptes d'Égypte, qui est dans le même cas que les églises dont nous venons de parler, mais avec un répertoire d'une

---

1. Ajoutons encore que, pour augmenter la confusion, les divers théoriciens byzantins, surtout modernes, ont voulu, tout comme les latins, appliquer à ces modes des noms antiques; mais ils ont également confondu les anciens tropes ou tons de transposition avec les formes d'octave, et leurs diverses classifications ne correspondent pas entre elles.

2. On cite seulement *deux* manuscrits syriaques de la fin du moyen âge, qui renferment quelques pièces portant une notation musicale qui semble la transcription d'une notation byzantine. Les pièces elles-mêmes sont la traduction de tropaires grecs. Les meilleurs travaux et recueils de chants à consulter sont : J. Parisot, *Rapports sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1899; *la Musique orientale*, conférence publiée dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1898; *les Huit Modes du chant syrien*, dans la même revue, 1901, p. 258; P. Aubry, *le Système musical de l'Église arménienne*, même revue, années 1902 et 1903; *le Système tonique*, Paris, 1903; R. P. Badet, *Chants liturgiques des Coptes*, Le Caire, 1899. On trouvera aussi d'excellents renseignements dans Villoteau, *op. cit.*

pauvreté telle, qu'il tient tout entier en quelques pages.

Tous ces chants, syriaques, chaldéens, maronites, coptes, auxquels il faut aussi rattacher ceux de l'Église éthiopienne, sont donc des mélodies transmises uniquement par la tradition orale sans aucune autre éducation musicale. Les chanteurs les déforment à plaisir; lorsque ceux-ci ont fait connaissance avec les principes de la musique byzantine, arabe, européenne, ils se servent de leur nouvelle science pour transformer leur ancienne routine.

Les choses les plus curieuses en résultent. Nous avons le chant d'un air d'église écrit sur un texte arabe, traduction du *Tantum ergo* latin. La mélodie sort évidemment, sans aucun doute possible, du thème latin, mais tel qu'il se chante en Italie; sur ce thème, un développement de style syriaque a été établi et est chanté avec les intervalles d'une des variétés de la gamme arabe de *Soba*.

On ne peut donc songer sérieusement et scientifiquement à édifier des théories d'histoire musicale sur ces chants des églises d'Orient.

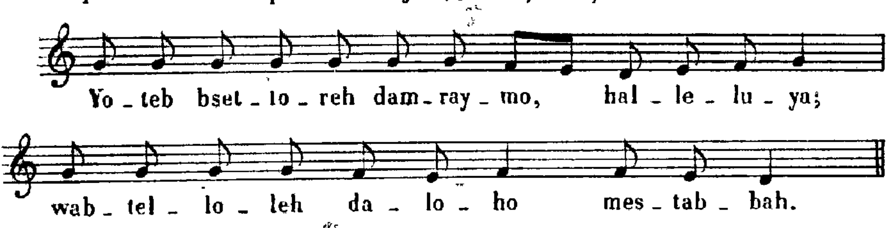
Les seuls faits intéressants à noter sont les suivants:

a) Tonalité : emploie les diverses gammes naturelles (sans dièses ni bémols), avec de préférence les finales mineures, et particulièrement *mi* et *si* naturels ou diminués; mais ces dernières finales ne supportent jamais une forme d'octave analogue au dorien antique (*mi* avec *si* pour dominante, sans dièse bien entendu); ce sont plutôt des chants qui seraient dans la gamme d'*ut*, ou celle de *sol* (sans *sensible*), et resteraient en suspens sur la tierce. D'ailleurs, la tonalité est parfois si incertaine qu'un chantre ajoutera un *ré* ou un *la* final à la mélodie qu'un autre aura terminée sur le *mi* ou le *si*. Ces chants emploient quelquefois des broderies par demi-tons, mais la modulation au sens de notre musique n'y existe pas.

Les Syriens ont, comme les Byzantins et les Latins, un système de huit tons. Visiblement, le début de leurs formules imite le système gréco-occidental, mais ensuite la dissemblance s'accentue. D'ailleurs, en dehors de quelques-unes de ces formules, on ne voit pas le rapport qu'elles peuvent présenter avec les autres mélodies liturgiques. Le premier, le second et le troisième de ces tons correspondent assez aux tons protos authente et plagal, et deuteros (finale *mi*) des chants byzantins et latins. On remarquera, en particulier, que l'abaissement d'un quart de ton pour le *mi*, en usage chez les Byzantins, l'est aussi chez les Syriens.

b) Rythmique : la partie intéressante de ces chants; on peut relever en effet, parmi eux, la plupart des formes rythmiques employées dans les divers systèmes de mélodies liturgiques en usage au cours des siècles.
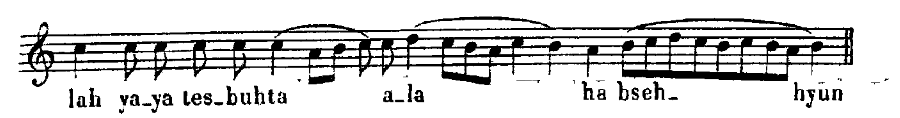
I. Rythme purement oratoire, calqué sur la division des phrases et le sens de l'accentuation tonique; ne se compose guère que de valeurs brèves, avec longues aux coupes de la phrase ou à certains passages. La valeur longue peut être formée d'une note tenue deux temps, ou d'un groupe de deux notes. C'est le rythme des tropaires simples du chant byzantin et des chants grégoriens ordinaires de l'église latine. Exemple : psalmodie syriaque à l'office de complies (Parisot, rec. cité, n° 299) :



Le genre n'emploie que très rarement la subdivision du temps premier, et généralement par manière d'ornementation.

II. Rythme libre dans le genre du précédent, mais avec adjonction de vocalises. Exemple : fragment de récitatif chaldéen solennel (id., n° 314).

Le même rythme s'adapte fort bien aux mélodies des hymnes.



III. Rythme régulier, qu'on peut écrire en mesure. Se présente avec deux formes : l'une où l'on ne rencontre que des valeurs brèves et longues du rythme simple (absolument comme dans les hymnes et plusieurs proses romaines), sans les subdivisions habituelles des valeurs brèves; une autre forme absolument analogue à des mesures modernes ou au *chronos* non moins moderne des Byzantins.

IV. Enfin, des rythmes mesurés de valeurs mêlées, ou des rythmes libres avec toutes sortes de valeurs, de subdivisions et de broderies, analogues aux mélodies modernes des musiciens arabes.

Il est fort remarquable que ces derniers genres sont ceux dans lesquels sont composées les pièces connues comme modernes, telles que des cantiques en arabe, des mélodies pour les hymnes traduites en cette langue. Il semble donc bien que les autres genres soient les plus anciens.

§ 2.

Mais, à côté de ces églises pauvres, déshéritées, qui n'ont pour elles qu'un passé lointain, et où l'art musical n'est représenté par aucune notation, aucun enseignement, vit une de leurs sœurs, l'Église arménienne, qui a toujours tenu dans l'Orient chrétien une place plus importante.

Ici, nous ne saurions avoir toute la richesse histo-

rique et musicale de l'art byzantin, mais nous avons tout de même plus qu'avec la mélodie syriaque, chaldéenne, maronite ou copte. Les anciens manuscrits de liturgie arménienne, depuis le XIIe siècle environ, et les imprimés jusqu'au XIXe, renferment une notation musicale à peu près uniforme. Cette notation curieuse rappelle par les formes de ses signes soit les neumes latins, soit la plus ancienne séméiographie musicale byzantine, dite ekphonétique. Par sa position, son emploi dans l'écriture du texte chanté, elle rappelle également les accents mélodiques juifs. Toutefois, le sens en est perdu malgré les affirmations de certains musicologues du XIXe siècle, intéressés

Fragment de Charakan arménien en notation ancienne.

sans doute à paraître savants dans toutes les branches qu'ils ignoraient. On peut cependant, croit-on, les ranger sous trois rubriques : signes relatifs à la durée; signes de ponctuation et de cadence; signes mélodiques proprement dits. Chacun de ces signes représente une formule musicale traditionnelle, dont les chantres se passaient les secrets de génération en génération. On les trouve surtout dans les chants du *Charakan*, du *Jamagirkh* et du *Patarag;* le premier de ces livres est analogue à l'heirmologion des Byzantins et renferme le texte et le chant des tropaires des canons; le second contient l'office des heures; le troisième, les chants de la messe.

Il n'est point nécessaire d'édifier une théorie sur l'antiquité de cette notation, encore qu'elle soit d'un bel âge. La commune tradition et les textes historiques arméniens en attribuent l'invention ou l'introduction à Khatchatour, vardapet de Daron, au XIIe siècle. Auparavant, il n'y avait aucun autre enseignement musical que la tradition orale.

C'est aussi à la même époque que les Arméniens commencent à composer des pièces versifiées et chantées, écrites sur des rythmes précis, avec le catholicos Mersès de Klah, surnommé « Schnorhali » ou « le Gracieux ». Les anciens chants étaient écrits sur des styles en prose et d'une allure plus libre.

Les mélodies recueillies ou composées depuis le XIIe siècle ont donc pu se transmettre sans trop de déformations pendant une longue suite d'années, malgré les guerres et la destruction du royaume d'Arménie. Comme dans toutes les liturgies, il y avait à côté des mélodies simples, basées sur la conformation de la phrase littéraire, des mélodies ornées. Sur quelles bases rythmiques étaient composées ces dernières? On l'ignore. Mais cependant il paraît probable que c'était sur des formes analogues à celles des chants byzantins.

En effet, les renseignements les plus précis que nous ayons sur l'histoire de l'ancienne musique arménienne nous révèlent soit des musiciens grecs, comme Onophrios de Thatharla, allant enseigner leur chant aux enfants de chœur arméniens, soit des compositeurs arméniens célèbres par leur science de la musique byzantine.

A Constantinople, on conviait volontiers les chantres des églises grecques à venir exécuter dans les églises arméniennes les *mélédik* ou chants vocalisés des jours de fête.
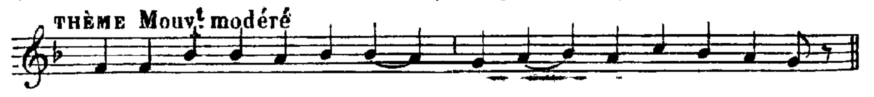
Enfin, au XVIIIe siècle, c'est la compénétration absolue, dans le centre de l'empire ottoman, des chants byzantins, arméniens et turcs.

Les mêmes causes qui amenèrent Pierre de Péloponnèse et son école à transformer leur chant national, influèrent sur leurs contemporains et concitoyens arméniens. Nous trouvons le nom de Baba Hampartsoum en tête de ce mouvement de réforme; il était élève de maîtres réputés, Boghos Zenné d'après les uns, et Maskaladji Yaghouthion selon les autres. Sa réforme fut la même que celle de son confrère grec : réduire les fonctions rythmiques des *oussouli* à la valeur d'un seul battement, et susceptible d'un fractionnement très grand de l'unité.

Baba Hampartsoum fut peut-être l'inventeur de la notation dont nous trouvons l'usage établi à la fin du XVIIIe siècle chez les musiciens arméniens. C'est une combinaison de l'ancienne notation, avec l'adjonction de signes divers plus ou moins empruntés ou imités de la musique byzantine et de la musique européenne. Elle resta secrète et spéciale aux maîtres de musique pendant une centaine d'années. C'est en 1872 qu'elle devint officielle, lorsque Nicolas Tachdjian publia le Charakan avec les nouveaux chants, sur la demande du patriarche d'Etchmiadzine.

A l'imitation de Baba Hampartsoum, les musiciens arméniens brodèrent aussi, suivant le nouveau genre en vigueur, les vieilles mélodies du Charakan; nous citerons parmi eux Bedros Tchéomlekdjian, Abisolon Utudjian, Aris Ohannessian, Gabriel Éranian.

Donnons un spécimen de la variation telle que l'ont entendue ces musiciens; c'est la même forme d'art que chez les Byzantins du XIXe siècle :
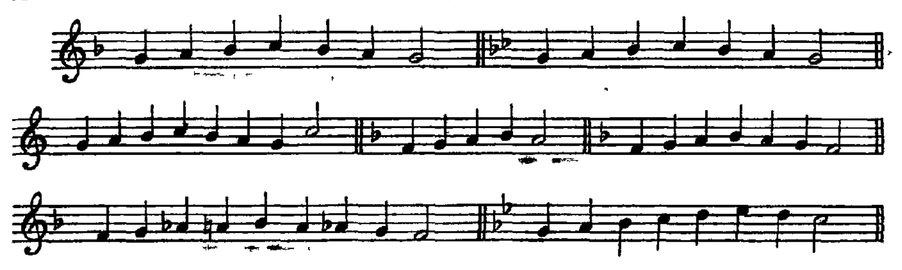


VARIATION Lent.

Les autres pièces ornées du chant arménien sont écrites dans le même style.

Au point de vue du rythme, nous n'avons rien à ajouter aux observations déjà présentées. Sur la tonalité, il y a par contre de curieuses remarques à faire.

La plus grande partie des chants arméniens se meut dans un tétracorde avec demi-ton au milieu, celui que les anciens nommaient *phrygien*. Le mode phrygien sous toutes ses formes est donc la base de la musique arménienne, et il est au moins singulier de constater que la race arménienne est précisément l'héritière du peuple phrygien de l'antiquité. Il est sans doute des raisons ethniques par où se peuvent expliquer les préférences artistiques.

Quoi qu'il en soit, les mélodies dont nous traitons sont écrites tantôt en genre diatonique, tantôt chromatique, avec toutes sortes de variétés, sur les bases suivantes :



Malgré le peu de rapport de ces échelles avec celle de l'Oktoekhos, les Arméniens les ont cependant classées en huit tons, pour se conformer sans doute à l'usage commun des églises. Mais, de même que pour le chant syrien, il est inutile de chercher dans ces tons les rapports communs qu'on trouve entre les authentes et les plagaux des Latins ou des Byzantins.

V

LES NOTATIONS MUSICALES BYZANTINES ET ORIENTALES

De même qu'on ne saurait connaître suffisamment les origines de notre alphabet sans joindre au dépouillement des manuscrits et inscriptions occidentales l'étude des caractères grecs, phéniciens, égyptiens même, ainsi faut-il, pour se rendre compte de l'évolution et de la transformation des écritures musicales, étudier concurremment avec nos notations celles du moyen âge byzantin, arménien, syrien.

Lorsqu'on aura comparé le tableau des neumes latins et mozarabes avec celui des notations primitives de la civilisation musicale qui nous occupe, on sera frappé du fait que leur origine est commune et leurs procédés analogues. Est-ce à Byzance, à Rome, à Antioche qu'il en faut placer la source? Peut-être nulle part et partout.

Toutes ces notations sont, en effet, des manifestations diverses d'un état d'esprit, d'une conception générale qui peut caractériser une époque, et dont chaque peuple, chaque civilisation contemporaine, a pris sa part; à une époque plus récente, chacun a évolué de son côté.

Les éléments principaux en sont : le *point*, l'accent *aigu*, l'accent *grave*, la *virgule* et l'*apostrophe*, et des signes de combinaison. L'accent aigu indique une note plus élevée, le grave des sons plus graves; les combinaisons de l'aigu et du grave, deux sons dont le second est plus bas que le premier; celle du grave et l'aigu, l'inverse. Le point indique ordinairement un son soutenu; les autres signes, diverses fluctuations vocales.

Le stade primitif semble le mieux représenté par la notation byzantine *ekphonétique* ou *récitative*. Les signes en sont moins des représentations de sons qu'une ponctuation du discours modulé.

Ils ne figurent en effet qu'aux subdivisions du texte à chanter; un membre de phrase sera ainsi compris entre deux accents musicaux aigus, indiquant un récitatif sur une note élevée. Le chanteur ou le lecteur n'a donc sous les yeux qu'un *aide-mémoire;* les signes sont simplement destinés à lui rappeler la formule mélodique qu'il a apprise par cœur à la leçon ou au cours : c'est à lui de l'adapter aux mots du texte, d'après leur enchaînement, leurs accents toniques.

Nous avons des exemples de cette notation récitative dès le ve siècle; il est possible qu'elle remonte plus haut, puisqu'un grammairien romain du IIIe siècle, Censorinus, a mentionné, dans un traité perdu, le rôle musical des accents. De très nombreux manuscrits byzantins nous donnent des exemples de cette notation, jusque vers le XIIIe siècle. Des copies conservées dans nos bibliothèques, faites au XVe et au XVIe siècle sur les manuscrits précédents, montrent que les copistes ne connaissaient plus à ce moment le sens des accents ekphonétiques; il les transcrivent tout de travers.

Comme les accents musicaux juifs, les signes récitatifs byzantins sont placés, suivant leur sens, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte.

L'ancienne notation arménienne, du XIIe siècle au

XIXe, a employé les mêmes procédés et les mêmes signes; mais ceux-ci prennent un sens musical plus déterminé.

On les place au-dessus du texte, mais cependant pas encore à toutes les syllabes, et seulement quand le chanteur a besoin d'une aide spéciale, pour lui rappeler une vocalise, un saut de quarte, un ornement.

NOTATIONS PRIMITIVES

BYZANTINE	ARMÉNIENNE	SYRIAQUE
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		
7.		
8.		
9.		
10.		
11.		
12.		
13.		
14.		
15.		
16.		
17.		

Nota : pour le nom et l'explication de ces signes, consulter le texte ci-contre.

Dans notre tableau nous n'avons indiqué que les principaux de ces signes, une quinzaine, ceux qui correspondent aux accents ekphonétiques byzantins; il y en a soixante-dix autres, dans le détail desquels nous n'entrerons pas.

Enfin, nous publions pour la première fois des notes musicales syriaques, dont l'exemple est à peu près unique : la transcription en a été faite pour nous sur un manuscrit du Liban qui la renferme[1]. Disons de suite qu'on en ignore absolument le sens : toutefois, il paraît certain qu'elle a dû être interprétée dans le genre des notations byzantines et arméniennes. Elle offre un progrès sur l'ancienne notation arménienne; il y a un signe au moins à chaque syllabe.

Mais, dès une époque très ancienne, sûrement antérieure au XIe siecle, les Byzantins et les Syriens avaient déjà employé les signes ekphonétiques dans un sens *diastématique*. Cette notation, peut-être depuis saint Jean Damascène, n'a cessé de se transformer, et c'est encore sur ses bases que le réformateur Chrysanthe a fixé la séméiographie byzantine moderne. Toutefois les *staroviéres* ou « vieux-croyants » de Russie, qui n'ont jamais voulu admettre les modifications liturgiques, ont conservé une forme très primitive de cette notation.

Dans la notation byzantine, il y a deux espèces principales de signes : les caractères *phonétiques*, exprimant soit la répétition d'un son, soit un saut de deux ou plusieurs degrés; rien n'indique cependant quelle est la grandeur précise de cet intervalle : elle est déterminée par les divisions de l'échelle diatonique, chromatique ou enharmonique d'après laquelle est exécuté le chant. Dans les formes anciennes de la notation byzantine, les caractères phonétiques, nommés aussi *grands signes*, sont subdivisés en *corps* et en *esprits*.

La seconde espèce est celle des caractères *aphones*, ou *hypostases*, qui se joignent aux premiers pour en déterminer l'émission, en augmenter ou en diminuer la durée. C'est ici que s'est donné libre carrière l'imagination des *kallopistai* et des *maïstores*, dans les œuvres desquels on peut trouver l'emploi d'une cinquantaine d'hypostases.

Enfin, le ton des pièces est indiqué par les *martyries*, et les modulations par les *phthorai*. Les martyries

1. Menaion syriaque, bibliothèque du séminaire de Charfé, in-4°, non paginé, sans date; le caractere de l'ecriture est du XIVe siècle environ. Un seul autre ms. offre cette notation, l'Oktoekhos syriaque n° 28 de la bibliothèque patriarcale du Saint-Sépulcre, à Jérusalem.

n'étaient primitivement que le numéro des échelles tonales, A' ou α', B' ou β', Γ' ou γ', Δ' ou δ', avec, pour les plagales, l'adjonction de la lettre π, initiale de *plagios*. Petit à petit, comme les clefs de notre notation, ces lettres ont fini par se transformer en signes divers.

Les *phthorai* indiquent les modulations ainsi : la *phthora* d'un ton, placée sur une autre note, indique une nouvelle division de la gamme semblable à celle du ton de la *phthora*. Par exemple, la *phthora* de *ré* (échelle mineure), placée sur *fa* (échelle majeure), indique que l'échelle de *fa* prend à cet endroit les mêmes intervalles que celle de *ré*.

Les réformateurs de la musique byzantine ont inventé pour la solmisation les syllabes *pa, vou, ga, di, ke, dzo, nè*, qui correspondent à peu près à : *ré, mi, fa, sol, la, si, ut*.

Les réformateurs arméniens ont adopté un autre système : sept signes fixes indiquent les degrés correspondant à *do, ré, mi, fa, sol, la, si*♭, qu'ils solfient *po, è, vè, bè, kho, nè, pa*. Avec adjonction d'un petit trait, les signes d'intonation représentent l'octave supérieure.

Une seconde catégorie de signes représente les valeurs, depuis celle qui correspond à la ronde, jusqu'à la quadruple croche.

Outre toutes ces espèces de signes, les notations que nous étudions en ont également qui correspondent à nos dièses et bémols.

NOTATIONS PRIMITIVES

(Voir page précédente.)

Nous indiquons dans ce tableau, suivant l'ordre des chiffres de chaque ligne, les notes portées dans chaque colonne, désignées par I (byzantines), II (arméniennes); on ne connaît rien des notes syriaques, comme nous l'avons déjà dit. A la suite de chacune, nous indiquerons le nom du neume ou signe latin correspondant; on pourra s'y reporter, dans l'article sur la *Musique occidentale au moyen âge*, p. 580.

1, I, κεντήματα, *kentèmata* (points), indiquent des subdivisions de la phrase avec des notes soutenues; II, *kèt* (point), *verdjakèt* (deux points), même signification, formules mélodiques y correspondant.

2, II, *sough*, particulier au chant arménien, se place sur certaines syllabes atones.

3, I, ὀξεῖα, *oxeia* (accent aigu), note ascendante; II, *checht*, même sens; cf. lat. *virga*, même sens. Quand cette note est redoublée, on soutient le son.

4, II, *terkar*, sorte d'accent aigu qui prend une *valeur* de plus en plus longue suivant qu'il est sur une syllabe ordinaire, accentuée ou finale.

5, II, signification inconnue, mais peut-être semblable à celle de la double *oxeia*.

6, I, βαρεῖα, *bareia* (accent grave), signifie dans la notation diastématique non pas un, mais deux sons graves; II, *botuh*, même sens; cf. lat. *punctum*.

7, I, κρεμαστὴ ἀπ' ἔσω, *kremastè* intérieure (crochet); 8, I, κούφισμα, *kouphisma* (léger), dans la notation diastématique, groupe de deux sons ascendants; 7, II, *pouch* (épine), même signification, très souvent ces notes sont en intervalle de quarte; 8, II, *thour*, modification de ce signe. Cf. latin *podatus*.

9, I, κρεμαστὴ ἀπ' ἔξω, *kremastè* extérieure, contraire de la précédente; II, *kourr* (épais), deux sons descendants.

10, II, *parouik* (accent circonflexe); cf. latin *flexa* et *clivis*.

11, I, δυὸ ἀπόστροφοι, deux apostrophes, dans la notation ekphonétique, séparent et encadrent certains membres de phrase; II, *storakèt*, sépare les membres de phrase moins importants que ceux séparés par le *kèt*, formule mélodique.

12, I, ἀπόστροφος, apostrophe, et δυὸ ἀπόστροφοι συνδεσμοί, deux apostrophes liées, forme très différente du n° 11; employée dans la notation diastématique comme degré descendant; c'est plutôt originairement une autre forme de l'accent grave; II, *dzounk*. Cf. l'une des formes de l'*apostropha* latine.

13, I, apostrophes diastématiques superposées, dont l'ensemble porte dans la notation ekphonétique le nom d'ὑπόκρισις, *hypokrisis* (réponse), deux ou trois sons descendants; la forme liée est employée aussi dans la notation diastématique sous le nom d'ἔναρξις, *énarxis* (commencement). Cf. latin *climacus*.

14, I, formes diverses de la παρακλιτίκη, *paraklitikè* (consolatrice? ou inclinée), et du κύλισμα, *kylisma* (enroulement), ces deux signes, souvent mis l'un pour l'autre, tant dans la notation ekphonétique que la diastématique, indiquent un ornement vocal; II, *khagh* (fleuri) et ses divers composés, *vernakhagh* (fleuri en haut), *nerknakhagh* (fleuri en bas) et *gargagh*, ornement se rapprochant du trille. Cf. latin *quilisma*.

15, I, συρματίκη, *syrmatikè* (filé, traîné?), signification inconnue; II, *tacht* (baquet?), signification inconnue; on remarquera cependant que la forme de ces signes représente des ondulations contraires à celles des suivants.

16, I, καθιστή, *kathistè* (assise) dans la notation ekphonétique; 17, forme analogue et même semblable, dans la notation diastématique, signifiant un groupe de trois notes, dont la seconde est plus grave, comme le *porrectus* latin; le signe 15, étant l'opposé de celui-ci, pourrait donc être l'analogue du *torculus*.

NOTATIONS DIASTÉMATIQUES

(Voir page suivante.)

BYZANTINE. — 1, ἴσον, *ison* (égal), unisson; 2, πεταστή, *petastè* (envolement), degré ascendant avec inflexion; 3, ὀλιγόν, *oligon* (peu), un degré ascendant; 4, κεντήματα, *kentemata*, même signification; 5, *oligon* et *kentemata*, seconde et tierce ascendante; 6, 7, *oligon* et *kentema*, tierce; 8, mêmes signes, autrement combinés, quartes.

9, ὑψηλή, *hypsèlè* (élevée); sur l'*oligon* et la *petastè*, placée à droite, quinte; 10, id., placée à gauche, sixte. On peut continuer l'indication des intervalles plus grands en ajoutant successivement ces signes les uns aux autres.

11, ἀπόστροφος, apostrophe, un degré descendant, 12, ὑπορροή, *hyporrhoè* (descente), deux degrés descendants; 13, ἐλαφρόν, *elaphron*, tierce; 14, *elaphron* et apostrophe, quarte; 15, χαμηλή, *khamèlè* (bas), quinte; 16, *khamèlè* et apostrophe, sixte; et les autres combinaisons analogues à celles des intervalles ascendants.

17 et suivants, *hypostases*; 17, ἁπλή, *aplè* (simple), double la note; 18, κλάσμα, *klasma* (brisé), double en détachant ou en tremblant; 19, γοργόν, *gorgon* (vif), divise le temps en deux, réunit deux notes en un temps, dans la musique lente et ornée (papadique, stichérarique); dans le genre hirmologique, indique une accélération du mouvement, qui s'exprime aussi par une apostrophe suivie de l'elaphron, pour les mouvements descendants; 20, ἀργόν, *argon* (brillant),

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41 42 43 44

contraire du précédent; 21, double gorgon, digorgon, double subdivision; 22, diargon, double argon; 23, ἀντικένωμα, *antikénoma* (devant le vide), note lancée; 24, βαρεῖα, *bareia* (grave), accent sur une note descendante; 25, ψυφιστόν, *psyphiston*, accent sur une note ascendante; 26, ὁμαλόν, *homalon*, avec calme; 27, croix, respiration.

28 et suivants, *martyries* du genre diatonique, la première étant celle de *si*.

36 et suivants, *phthorai* du même genre, la première étant celle de *ré* ou du premier ton authente.

43, ὕφεσις, *hyphesis* (relâchement), le bémol; 44, δίεσις, *diésis*, le dièse.

Arménienne. — De 1 à 7, signes d'intonation, le premier pour *ut*, le dernier pour *si*♭; au-dessous, les mêmes pour l'octave supérieure. De 8 à 16, signes de durée, le premier, *sough*, équivalant à une ronde; 9, *zoigket;* 10, *kĕt*, unité de mesure; 11, *stor;* 12, *erkstor;* 13, *dzounk;* 14, *dznkner;* 15, *thar*, point d'allongement du *stor;* 16, *kisathar*, point d'allongement des durées inférieures; 17, *kisver* et *kisvar* indique le demi-ton accidentel.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

17.

Amédée GASTOUÉ, 1912.

II

LA MUSIQUE OCCIDENTALE

Par Amédée GASTOUÉ

Le nom de moyen âge éveille, chez la plupart de nos contemporains, la vision d'une époque mystérieuse, vague, enténébrée, d'où jaillit cependant l'idée puissante qui enfanta ces sublimes cathédrales que nous admirons toujours, et qui ne cesseront d'être de merveilleux modèles offerts aux constructeurs et aux décorateurs de l'avenir.

Le moyen âge, est-il nécessaire de le dire, est bien autre chose que cela; et d'abord, ce que nous nommons moyen âge correspond-il à l'idée qu'on peut s'en faire d'après cette appellation? Non.

En réalité, cette expression ne répond à rien de précis. En prétendant mettre à part la période millénaire qui s'étend de la fin du v[e] siècle aux dernières années du xv[e] siècle, les littérateurs romantiques des environs de 1830 ont commis la plus lourde des erreurs historiques, scientifiques et artistiques.

Ce qu'on a voulu, c'est marquer ce qui sépare l'antiquité gréco-romaine des temps relativement modernes. Or, si nous voulions établir une ligne de démarcation à peu près nette, ce n'est ni au v[e] ni au xv[e] siècle qu'il faudrait en placer les deux termes, mais au x[e], à la fin de l'époque carolingienne.

Les goûts antiques, en effet, malgré les ruines